



# D'un style scientifique dans certaines revues d'avant-garde (*BLAST*, *The Signature*, *The Egoist*, 1914-1915)

Noëlle Cuny

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1783>

DOI : 10.4000/esa.1783

ISSN : 2650-2623

### Éditeur

Société de stylistique anglaise

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2011

Pagination : 23-38

ISSN : 2116-1747

### Référence électronique

Noëlle Cuny, « D'un style scientifique dans certaines revues d'avant-garde (*BLAST*, *The Signature*, *The Egoist*, 1914-1915) », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 26 novembre 2018, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1783> ; DOI : 10.4000/esa.1783

---

# D'UN STYLE SCIENTIFIQUE DANS CERTAINES REVUES D'AVANT-GARDE (*BLAST*, *THE SIGNATURE*, *THE EGOIST*, 1914-1915)

*Noëlle Cuny*

*Université de Haute-Alsace,*

*Institut de recherche en langues et littératures européennes (ILLE)*

## **Abstract:**

There are moments in cultural history when the artificial boundary between the language of science and literary style collapses, and hybrid styles appear which endeavour to “sell” literature as research. The years 1914-1915 in England were such a moment. In the criticism and manifestoes of *BLAST*, *The Signature*, and *The Egoist*, considerable text space was devoted to strategies such as the prescription of a correct method, boundary-work against sham artistry, and rejection of practices seen as obsolete. These strategies, which partake of what may be described as a “hardening” of style, indicate that what is at stake is the building of a research institution. Results, of course, vary. Pound and Aldington’s Imagism can be described as stylistic asceticism; Lawrence’s essay ‘The Crown’, which first appeared in his short-lived journal *The Signature*, was one of his “hardest”, modelled as it was on the language of experimental science and its “attic” tendency to nominalize complex processes (Halliday).

**Keywords:** scientific style, avant-garde, boundary work, stylistic asceticism, grammatical metaphor

## **Introduction**

Il est indéniablement confortable, pour les besoins de l’institution académique, de distinguer entre style spécialisé et style tout court ; cependant, rappelons ici encore que, s’il est riche d’une infinie complexité dans ses procédés et dans ses fins, le style est un. Pour preuve, le fait que la science ait besoin, pour sa diffusion, de la narration et des effets de style propres à susciter l’émotion, et que la littérature ait parfois recours au style propre à l’écriture

scientifique. À certains moments de l'histoire littéraire, en certains lieux de la littérature, on assiste à des phénomènes comme le recours aux stratégies de démarcation, de péremption, de prescription. Ces attitudes – que l'on pourrait regrouper sous le terme de « raidissement » ou de « durcissement » du style, par allusion aux sciences dites « dures » – sont typiques des littératures du renouveau que nous qualifions d'avant-garde, et en particulier de leurs textes critiques. Il est bien connu des spécialistes du modernisme que ce durcissement du style correspond aux prémices du classicisme associé à T.S. Eliot, et des penchants autoritaristes de T.E. Hulme puis de Pound dans la seconde moitié de sa carrière<sup>1</sup>. Sans remettre en cause ces acquis – très largement confirmés, même s'il ne faut pas négliger les voix oppositionnelles qui poussent à nuancer cette vision des choses – nous nous pencherons ici non pas sur les implications idéologiques de cette évolution stylistique mais sur ses modalités techniques, qui illustrent les limites de la distinction, certes utile mais artificielle, entre le littéraire et le scientifique.

Les approches socio-économiques de la littérature l'affirment : les écrivains professionnels de ces premières années du XX<sup>e</sup> siècle ne pouvaient pas se contenter de pratiquer leur art<sup>2</sup>. Il leur fallait aussi mettre en place une stratégie de vente : se constituer en « école » aisément identifiable et productrice de protocoles d'écriture et de lecture qui lui donnent une plus grande lisibilité auprès du lectorat, prendre très clairement position contre les écritures désormais considérées comme obsolètes ou défectueuses, donner des gages de sérieux<sup>3</sup>. Le but étant de se constituer un capital symbolique annonciateur, l'espérait-on, de capital économique (Vondeling 2000, 128), après Bourdieu), pour peu que les « écoles » ainsi constituées se frayent un chemin jusqu'aux universités et aux anthologies de référence.

À bien y regarder, ces impératifs – se constituer en communauté légitime, sanctionner collectivement des procédures « correctes », s'efforcer de dépasser de précédents acquis considérés comme obsolètes – sont, au premier chef, certains des éléments de définition de la science moderne. Dans un premier temps donc, nous illustrerons deux des modalités stylistiques de cette écriture inspirée de la science : le travail de démarcation qu'effectue tout

---

<sup>1</sup> C'est la lecture que fait du modernisme Michael Levenson dans *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*.

<sup>2</sup> Lawrence Rainey, avec ses recherches menées à la fin des années 80 et poursuivies par son *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*, a ouvert la voie de cette nouvelle historiographie du modernisme ; dans cette veine, on compte les ouvrages de Kevin Dettmar et Stephen Watt (dir.), *Marketing Modernisms: Self-promotion, Canonization, Rereading*, Mark Morrisson, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, et Ian Willison, Warwick Gould et Warren L. Chernaik (dir.), *Modernist Writers and the Marketplace*.

<sup>3</sup> Que l'on pense à l'article d'Ezra Pound intitulé « The Serious Artist » (*The New Freewoman* des 15 octobre et 15 novembre 1913).

groupe de chercheurs-écrivains pour se constituer en communauté de pratiques, et celui d'indexation des formes de la littérature passée. Ensuite, nous verrons dans quelle mesure la description faite par M.A.K. Halliday de l'anglais de la science peut s'appliquer au style particulier – « dur » – de textes de Richard Aldington et de D.H. Lawrence dans les premières années de la première Guerre mondiale.

De quoi est fait le discours scientifique ? Selon Halliday,

[i]n the construction of a scientific theory, two semiotic conditions need to be met. One is technicality: the grammar has to create technical meanings, purely virtual phenomena that exist only on the semiotic plane, as terms of a theory; and not as isolates, but organized into elaborate taxonomies. The other is rationality: the grammar has to create a form of discourse for reasoning from observation and experiment, drawing general conclusions and progressing from one step to another in sequences of logical argument. (Halliday [1988] 2004, 123)

Cet article ne s'attardera guère sur les signes de « rationalité » que l'on trouve dans les textes critiques de l'époque. Ces signes sont hautement équivoques. Le brillant ouvrage de Vincent Sherry sur la langue du modernisme britannique montre comment, chez Pound, Eliot ou Woolf, les signes extérieurs de rationalité correspondent en réalité à tout un arsenal parodique destiné à décrédibiliser, à détruire si possible, le langage libéral de la raison. Décrire l'idéologie de la raison dans le modernisme relève d'une analyse croisée historico-philosophico-stylistique qui dépasse largement le cadre de cet essai, et se situerait en-dehors de ses bornes temporelles. En effet, s'il y a un éloge moderniste sincère de la raison, de ses *sequences of logical argument* et de son pouvoir de transfiguration de l'individu écrivain, il caractérise plutôt le modernisme d'après-guerre, à partir de 1918-1919, avec des textes tels que « Tradition and the Individual Talent » et « Modern Tendencies in Poetry » de T.S. Eliot<sup>4</sup>. En revanche, si l'on observe le détail du premier modernisme, on trouve déjà de nombreux exemples de technicité – la nécessité de construire un langage propre à son objet. Dans certains cas extrêmes de pseudo-scientificité, on s'apercevra que certains auteurs se sont spontanément coulés dans le moule de ce que Halliday définit comme la structure propositionnelle préférée du discours scientifique moderne.

Les textes retenus ici datent de la période comprise entre juin 1914 et décembre 1915 ; ils sont tirés de trois revues reflétant trois veines très différentes de l'avant-garde anglaise. Ces revues se caractérisent par leur faible tirage, leur financement strictement privé, et leur ambition de renouveler la culture dans son ensemble. *BLAST* est la célèbre « Review of the Great English

---

<sup>4</sup> *The Egoist* 6 : 4 (septembre 1919), p. 54-55, *The Egoist* 6 : 5 (décembre 1919), p. 72-73 ; *Shama'a* 1 : 1 (avril 1920), p. 9-18. Cités et commentés dans Whitworth (1996).

Vortex » ; elle fut créée par Wyndham Lewis, Ezra Pound et un petit nombre de poètes et d'artistes bien décidés à faire sensation et à imposer une esthétique résolument nouvelle appelée « vorticisme ». La forme de cette revue reflétait ses intentions iconoclastes : « *BLAST* is typography's closest approximation to dynamite » (Hoffman, Allen et Ulrich 1947, 244). Seuls deux numéros parurent effectivement : le premier en juin 1914 et le second en juillet 1915.

*The Signature*, beaucoup plus classique dans sa forme et infiniment moins drôle, fut fondée en octobre 1915 et ne parut que trois fois. John Middleton Murry et D.H. Lawrence, ses fondateurs, espéraient y faire connaître leurs réflexions sur ce début de guerre, et accroître leur visibilité dans le monde littéraire. Leur revue n'ayant eu qu'un maximum de 52 abonnés, elle ne remplit aucune de ces deux fonctions ; elle mérite cependant qu'on s'y intéresse. D'abord parce que « The Crown », l'essai de Lawrence dont elle fut le premier lieu de parution, continue d'être un outil de premier ordre pour l'analyse de grands romans tels que *Women in Love*. Ensuite parce que l'aventure de *The Signature* permet de mieux comprendre le fonctionnement, le rôle et l'importance, à l'époque, de ces contre-institutions littéraires qu'étaient les petites revues.

La troisième source des textes que nous analyserons ici est *The Egoist*. Bimensuelle, fondée en janvier 1914, elle est la seconde réincarnation d'une revue fondée en 1911 par Dora Marsden, alors suffragette, et philosophe autodidacte. À l'époque qui nous intéresse, dirigée par Harriet Shaw Weaver et Richard Aldington avec l'assistance omniprésente d'Ezra Pound, elle était beaucoup plus lue que les deux précédentes dans les milieux littéraires favorables à l'expérimentation. Les textes retenus sont des extraits de manifestes ou d'essais critiques se donnant un champ opératoire principalement littéraire et artistique ; *a contrario*, ont été écartés les essais de philosophie linguistique de Dora Marsden, qui ouvrent systématiquement *The Egoist* : y trouver un style scientifique n'a en effet pas de quoi surprendre, puisqu'il s'agit d'une entreprise explicitement cognitive. Étudier les textes à visée esthétique est plus révélateur de la porosité entre les différents champs de la culture en ce début de XX<sup>e</sup> siècle.

## 1. Boundary work

Juste avant que n'éclatât la Guerre mondiale, une guerre territoriale et méthodologique se déclara dans les milieux artistiques et littéraires. Le titre de l'une des revues commentées ici est *BLAST*, l'« explosion » : mais de quelle explosion parle-t-on ? Ce n'est pas celle d'un obus, puisque le premier numéro de *BLAST* est paru en juin 1914, presque deux mois avant la déclaration de guerre contre l'Allemagne. C'est une attaque contre l'*Establishment*, et (en

surface) contre les règles les plus simples de la logique – celle, par exemple, de la non-contradiction, puisque le premier manifeste du vorticisme, le plus connu, « béni » et « maudit » plusieurs fois les mêmes choses.<sup>5</sup> C'est aussi, et surtout, une attaque contre les faux artistes.

De prime abord, le vocabulaire utilisé pour se démarquer des pseudo-artistes n'a rien d'objectif, de rigoureux ou même d'exact. Même si le lexique vorticiste se veut d'une grande précision technique, il reste éminemment métaphorique et chargé de valeurs subjectives. C'est le cas de cette phrase d'Ezra Pound, lassé de la confusion entre son vorticisme et le futurisme à l'italienne : « Futurism is the disgorging spray of a vortex with no drive behind it, DISPERSAL » (*BLAST* 1, 153). Comprenez qui pourra ; pourtant, c'est bien ce type d'opération qui préside à la fondation d'une communauté de pratiques. Le travail de démarcation est inséparable de la consolidation d'une telle communauté, qu'elle soit d'ordre artistique ou d'ordre scientifique. C'est ce que le sociologue Thomas F. Gieryn (1983) a appelé *boundary work*, et que Mark Morrisson (2008) a le premier appliqué au champ des revues littéraires. Les outils linguistiques de ce travail sont fort simples. D'abord le pronom *we*, omniprésent dès qu'il s'agit d'afficher un consensus autour d'une méthode ou de critères esthétiques ; ensuite, une déclaration d'identité souvent formulée à la négative, ainsi dans l'un des nombreux « manifestes » que l'on peut lire dans *BLAST* : « we are not Naturalists, Impressionists or Futurists (the latest form of Impressionism) » (*BLAST* 1, 8). Le travail de démarcation atteint son comble de véhémence lorsqu'une lettre est publiée dans les autres revues que celle de son propre groupe, lettre signée, comme c'est le cas dans le numéro du 15 juin 1914 de *The Egoist* (p. 239), par l'ensemble des membres de ce groupe.

There are certain artists in England who do not belong to the Royal Academy nor to any of the passéist groups, and who do not on that account agree with the futurism of Sig. Marinetti.

An assumption of such agreement either by Sig. Marinetti or by his followers is an impertinence.

We, the undersigned, [...] beg to dissociate ourselves from the "futurist" manifesto which appeared in the pages of the "Observer" of Sunday, June 7.

On sent bien, à la lecture de cette lettre, toute l'indignation de la légitimité bafouée.<sup>6</sup> Marinetti voyait en la guerre la « seule hygiène du

---

<sup>5</sup> Il s'agit des pages commençant successivement par « BLAST » et « BLESS » dans le second texte du premier numéro de *BLAST* (p. 11-28).

<sup>6</sup> Cela relève de l'une des obsessions des milieux scientifiques autorisés : la mise au jour de l'imposture, la dénonciation de l'imposteur. L'affaire Sokal, où un physicien parvint, en 1996, à faire paraître un faux article dans une revue de critique culturelle afin de décrédibiliser cette revue ainsi que l'ensemble de la critique postmoderne, fait encore couler de l'encre. Cette tendance est interdisciplinaire : on ne compte plus, bien sûr, les canulars archéologiques, les fausses révélations historiques... Il s'agit le plus souvent

monde » ; parallèlement, pour ces mouvements avant-gardistes divers qui nous paraissent aujourd'hui si proches les uns des autres, la guerre verbale entre groupes constitués est une hygiène de l'art et de la littérature, une façon brutale de pousser chaque camp à consolider et à défendre ses frontières, tout en défendant ce que chacun voit comme la seule méthodologie possible.

## 2. Effacer le passé

Si l'on peut parler de ce style agonistique comme d'une hygiène, c'est aussi à cause de sa fonction de proscription de l'obsolète. Car être dépassé ne consiste pas simplement à être dans l'erreur : par exemple, dans le tissu métaphorique de *BLAST*, de nombre d'articles d'Ezra Pound, de l'essai de D.H. Lawrence pour lequel il créa sa revue, être dépassé, c'est être à bout d'énergie, malade, mourant. En réponse à l'objection « I don't see where this new art is going », Pound fait une distinction très caractéristique entre « art that is » et « art that is going », le premier étant le vorticisme et le second étant, par exemple, l'exposition des Royal Portrait Painters : « that art is going, passing, marasmic » (*The Egoist* du 15 août 1914, p. 306). Pour Marsden, la culture est toujours déjà momifiée (*The Egoist* du 1<sup>er</sup> septembre 1914, p. 322) : seul importe l'instant où nous doutons. Être « à la pointe », c'est cela : refuser le statut de vérité à tout ce qui n'est pas « le présent », quitte à effacer ses propres sources, sa propre histoire.

Dans « Péremption savante et intégration littéraire », Hugues Marchal rappelle l'un des arguments de Thomas Kuhn pour distinguer radicalement l'art et la science :

In science new breakthroughs do initiate the removal of suddenly outdated books and journals from their active position in a science library to the desuetude of a general repository. Few scientists are ever seen in science museums, of which the function is, in any case, to memorialize or recruit, not to inculcate craftsmanship or enlighten public taste. Unlike art, science destroys its past. (Kuhn 1971, 345-346, cité dans Marchal 2006, 30)

Ces lignes nous apprennent, en creux, la nature de l'ambition des textes analysés ici : il s'agit, pour faire date, d'effacer sa propre mémoire, de se présenter comme dénué d'histoire – comme en science selon Kuhn. Notons au passage que toute littérature, dans une certaine mesure, efface ses traces : on ne montre ses brouillons, on ne décrit ses premiers jets ratés, que dans de très particulières circonstances et le plus souvent *après* la consécration. Une autre objection à la division opérée par Kuhn – frappée, elle aussi, d'obsolescence – est

---

d'un simple problème de démarcation, comme lorsqu'un récit de Jean Giono fut compris comme ayant un statut documentaire, avec d'importantes conséquences judiciaires.

la suivante : ce que Hugues Marchal appelle la « péremption scientifique », et qui correspond à une mise à l'index des productions du passé, est l'une des opérations stylistiques les plus courantes dans les revues littéraires auxquels nous nous intéressons. Pour le critique Richard Aldington, l'un des premiers architectes du panthéon moderniste, décréter la péremption de l'art et de la littérature du passé est la première condition de faisabilité de toute œuvre : « the artist has to deny and disprove principles erected by his ancestors in order to keep intact their great common principle of freedom » (*The Egoist* 1 : 18, 351).

Dans *BLAST* 1, en apparence au moins, cela va plus loin : alors même que les « Manifestes » jouent à condamner *et* à porter aux nues les fruits de la révolution industrielle britannique, Wyndham Lewis nous informe que le but principal reste de décréter l'obsolescence de toute civilisation : « to destroy politeness standardization [*sic*] and academic, that is civilized, vision, is the task we have set ourselves » (p. 8). Ce n'est pas seulement le besoin de rejeter la tradition pour jeter les bases d'une nouvelle esthétique. Ces slogans, ces petites phrases assassines à l'encontre de la tradition, relèvent souvent de ce que Tim Armstrong a appelé le « présentisme catastrophique » (2003, 161). Il s'agit, en provoquant une catastrophe culturelle, d'éliminer le passé *et* l'avenir pour sentir et de faire sentir pleinement la « pointe » du présent : « We stand for the Reality of the Present—not for the sentimental Future, or the sacripant Past » (*BLAST* 1, 8). Comme le clamait, il y a peu encore, le mouvement punk, il n'y a pas de futur ; pour l'avant-garde des premières années de guerre (c'est-à-dire avant que le désastre ne prenne corps dans l'imaginaire de chacun), c'est la garantie de l'intensité de l'instant présent. D'où la surreprésentation, aisément vérifiable, de formes verbales au présent simple, par rapport aux formes du passé ou du futur. Lorsque le futur est employé, c'est souvent pour annoncer un avenir vide. Même le très policé Richard Aldington se réjouit de ce que la guerre va faire table rase du mauvais art, et avance avec une pointe de joie mauvaise que « [very probably] there will be no art at all » (*The Egoist* du 1<sup>er</sup> septembre 1914, p. 326).

On peut penser que les symptômes isolés jusqu'ici, et regroupés sous le terme de « durcissement » du style, relèvent du genre manifestaire, subdivision de la parole pamphlétaire selon Marc Angenot (1982). Il est vrai que, par de nombreux aspects, les textes cités jusqu'ici s'apparentent à la tradition de la littérature-combat, et ce lien est plus aisément démontrable que l'influence des sciences expérimentales. Cependant, nous ressentons le besoin de déplacer quelque peu la question en parlant ici non plus de style manifestaire, mais de style scientifique, pour tenter de définir la saveur particulière des textes que nous allons aborder à présent, textes qui visent à l'exactitude et à l'économie, ou qui surinvestissent la causalité tout en mettant en place une langue dense, fortement nominale. Cette langue, si l'on en croit M.A.K. Halliday et son



*Language of Science* ([1988] 2004), fut façonnée entre le XIV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles pour répondre à un besoin précis : présenter les résultats de l'expérimentation en sciences de la nature. Hélas, la place manque ici pour tenter de démontrer que l'anglais de la prose critique moderne nous vient autant de Newton que de Milton<sup>7</sup>. Les pages qui suivent proposent donc un angle de lecture dont le fondement historique et théorique reste à poser.

### 3. L'ascèse stylistique

Les écrivains de cette avant-garde – imagistes, vorticistes, ou l'inclassable Lawrence – étaient considérablement indisposés par le manque de tenue et de rigueur de la langue publique. Quel était ce *drab fustian* (*The Egoist* du 15 août 1915, p. 301), ce langage ouaté et fallacieux que fabriquaient Edward Gray et Herbert Asquith pour endormir les foules ? Quel était ce sentimentalisme héroïque dont les va-t-en-guerre habillaient les très matérielles causes du conflit ? En réaction, en 1914-1915, on assiste à une valorisation de l'ascèse stylistique menée par les imagistes depuis 1911. Avant tout, R. Aldington et C.S. Flint exigent de la précision et de l'exactitude (« accuracy », « exactness », 15 septembre 1914, p. 351-352 et 1er mai 1915, p. 71), à l'image des poèmes de H.D., souvent cités en tant que modèles de perfection. Tout se passe comme si la poésie était une science exacte : pas d'approximation, pas de marge d'erreur, une élégante économie de moyens, « no verbiage » (1er mai 1915, p. 71).

On connaît les « Don'ts » de l'imagisme selon Pound (*Poetry*, 1913), ces interdits qui sont autant de signes qu'une ascèse est à l'œuvre ; on connaît moins le manifeste de l'imagisme, fidèlement repris par plusieurs des participants au « Imagist number » de *The Egoist* (1er mai 1915). Le principe n° 5 (rappelé par Harold Monro, p. 77) en appelle à la « dureté » (*hardness*) stylistique : pas de sentiment ou de subjectivité apparente, le moins possible d'adjectifs ; toute l'expérience doit être contenue dans l'objet esquissé plutôt que dans un habillage métaphorique et lyrique. Dans l'annonce de parution de *BLAST*, tous ces péchés cardinaux sont regroupés dans le terme de *old pulp* qui englobe toute la littérature passée, coupable de sentimentalisme, d'approximation, de mollesse en quelque sorte, et ne méritant, à ce titre, rien de mieux que le pilon. Le principe n°6 de l'imagisme en appelle à la « concentration », cette merveilleuse qualité du langage scientifique : nous verrons plus loin que la densification des mots, l'idéal d'un Pound encore sous

---

<sup>7</sup> Pour une idée de la force de l'autorité de Newton sur toute l'ère romantique, dont les auteurs cités ici, souvent à leur corps défendant, sont aussi les héritiers, lire par exemple Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, « La référence newtonienne », p. 99-108.

le charme des très denses et complexes idéogrammes chinois, est typique du travail de la langue dans les sciences rigoureuses (c'est-à-dire les sciences reposant sur une expérimentation).

Arrêtons-nous un instant sur l'un des textes les plus symptomatiques de cette recherche de la « dureté », qui va de pair avec le besoin d'énoncer une méthode qui soit acceptée ou au moins acceptable par tous les membres du groupe. Il s'agit de l'appréciation critique faite par Richard Aldington d'un livre où figurent certains de ses poèmes, l'anthologie imagiste de 1914. Ce qui, en soi, est une faute déontologique criante – quel scientifique évaluerait lui-même son travail ? – est promptement compensé par un sensible effort de rigueur dans l'énonciation de la méthodologie imagiste. Au milieu de son article, l'auteur ressent la nécessité de justifier l'emploi du mot « imagistes » et l'usage contraignant qui en est fait (qui va à l'encontre de la liberté dont ces poètes se prévalent). C'est ce que nous avons appelé plus haut le travail de démarcation (noter, au passage, la majuscule monumentale dont sont dotés ci-dessous les mots « image » et « imagisme »). Puis il rappelle les axiomes fondateurs de ce mouvement.

Why do we call ourselves 'Imagists'? Well, why not? People say, 'Oh, because it looks silly, and everyone is some sort of an 'ist,' and why give ourselves a tag, and what on earth does it mean, and it's dam [sic] cheek any way.' Well, I think it a very good and descriptive title, and it serves to enunciate some of the principles we most firmly believe in. It cuts us away from the 'cosmic' crowd and it equally bars us from the 'abstract art' gang, and it annoys quite a lot of fools. So there you are. And if you ask me exactly what Imagisme [sic] means, to explain it fully, I refer you to the two articles which appeared in 'Poetry,' one called 'Imagisme' and the other 'Some don'ts by an Imagiste.'

I haven't that august journal—at least not that number—by me now, so let me say from memory what I, as an Imagist, consider the fundamental doctrines of the group. You will see that they are all practically stylistic.

1. Direct treatment of the subject. This I consider very important. We convey an emotion by presenting the object and circumstance of that emotion without comment. For example, we do not say 'O how I admire that exquisite, that beautiful, that— 25 more adjectives—woman' or 'O exquisite, O beautiful, O 25 more adjectives woman, you are cosmic, let us swoon for ever,' but we present that woman, we make an 'Image' of her, we make the scene convey the emotion. [...]

2. As few adjectives as possible. Example, this translation from Moschus, where the effect of the Greek is singularly rich:—'And as Orpheus went down into Tartarus, and Odysseus and Heracles, so I, if I might, would go down to the dwelling of Ploutos to see thee. And since Orpheus played so that he was heard, I too will sing. He played the Sicilian song and sang the shepherds' music to Koré; and she also was of Sikilia and was gay in the valleys of Aetna, and knew the Doric singing.' Only two adjectives in one of the most beautiful passages of Greek poetry!

3. A hardness, as of cut stone. No slop, no sentimentality. When people say that Imagist poems are 'too hard,' 'like a white marble monument,' we chuckle; we know that we have done something good.

4. Individuality of rhythm. We make new fashions instead of cutting our clothes on the old models. Mr. Hueffer says that the unit of our rhythms is the unit of conversation. I daresay he is right.

5. A whole lot of don'ts, which are mostly technical, which are boresome to anyone except those writing poetry, and which have been already published in Poetry.

6. The exact word. We make quite a heavy stress on that. It is most important. All great poetry is exact. All the dreariness of nineteenth century poets comes from their not quite knowing what they wanted to say and filling up the gaps with portentous adjectives and idiotic similes. [...]

7. I know there are a lot more but I can't remember them now.

There are poems by five authors in this anthology, which I do not consider to be Imagiste. They are those by Mr. Cournos, Mr. Upward, Mr. Hueffer, Mr. Joyce and M. Cannell. I do not say that I don't think those poems beautiful; on the contrary I admire them immensely, especially Mr. Hueffer's and Mr. Upward's. But strictly speaking they are not Imagiste poems.

Of those remaining the best are undoubtedly H.D.'s. They are like nicely-carved marble. This for instance: —

[...]

I think that is as good a specimen of Imagism as can be found. Hard, direct treatment, absolutely personal rhythm, few and expressive adjectives, no inversions, and a keen emotion presented objectively. I don't think you come to like that kind of poetry until you have read a good deal of other poetry first, but when you do come to like it there is a greater emotional pleasure than in any other sort of writing. (*The Egoist* du 1er juin 1914, p. 202)

Sous ses dehors informels et familiers, ce texte est proche de la structure des articles que l'on trouve dans les revues spécialisées des sciences rigoureuses : introduction avec cadrage méthodologique, matériel et méthode (description pas à pas de l'expérience réalisée, et destinée à être reproduite avec un résultat équivalent), résultats, énonciation de la règle. Le poète ne s'efface pas comme le ferait un scientifique : il est clair que le talent de H.D. reste une condition de réussite du poème – que nous excluons de la citation pour mieux faire apparaître le « discours de la méthode » qui l'encadre<sup>8</sup>. Cependant, les impératifs de démarcation et de régulation expérimentale des imagistes sont très nettement mis en avant au détriment du génie individuel. Le style « dur » du critique, proche de celui attendu des praticiens qui s'érigent, par son travail, en communauté de chercheurs, permet de poser les premières pierres d'une institution de recherche.

#### 4. The syndrome of scientific English

Dans le texte grec cité plus haut par Aldington, il est fait mention élogieuse du chant dorique. « Dorique » est précisément ce que le style hybride

---

<sup>8</sup> Il s'agit de « Hermes of the Ways », identifié par Aldington comme l'un des meilleurs poèmes de l'anthologie *Des Imagistes* parue chez The Poetry Bookshop en 1914.

que nous tentons de cerner ici n'est pas. Pour un grammairien tel que M.A.K. Halliday, qui a consacré une grande partie de ses travaux au langage de la science<sup>9</sup>, ce serait un style volontiers « attique », c'est-à-dire savant (par opposition à « vernaculaire »). Mais il faut expliciter ce qualificatif, qui recouvre mal les subtilités du long processus d'élaboration du discours de l'expérimentation depuis Newton. Pour Halliday, il s'agirait surtout d'un processus de nominalisation<sup>10</sup>. Ainsi, tel extrait du *Scientific American* reçoit le commentaire suivant : « the overall effect is that of condensing large amounts of lexical material inside nominal groups. In that sense we can reasonably talk about this as a 'nominal style' ; although the contrast is not between nominal and verbal [...] but between nominal and clausal – where the Attic is a nominal, the Doric is a clausal style » (Halliday [1988] 2004, 108). Qu'entend-on par *nominal* et *clausal* ? Halliday donne l'exemple suivant : « The rate of crack growth depends [...] on the magnitude of the applied stress » ([1988] 2004, 141) : ici, on a nominalisé deux processus, dont un complexe, pour pouvoir mettre en évidence de façon économique le lien logique qui les lie ; ce lien sera ensuite nominalisé à son tour pour être mis en relation avec un autre processus. La version vernaculaire, « propositionnelle » (*clausal*), de cette phrase pourrait être « Stress is applied. Cracks grow. When greater stress is applied, cracks grow faster » ; pour Halliday, nous ne trouvons plus ce genre de formulation parce que le langage de la science a évolué vers plus de cumulativité et plus de progressivité.

Dans la plupart des textes auxquels nous nous intéressons ici, on trouve peu de phrases atteignant ce degré de densité nominale. Mais celles que l'on trouve sont de bons indices de ce qui se joue dans le discours de l'expérimentation littéraire. Prenons cette phrase d'Aldington, tirée du passage cité plus haut : « All the dreariness of nineteenth century poets comes from their not quite knowing what they wanted to say and filling up the gaps with portentous adjectives and idiotic similes ». Le raisonnement n'est certes pas poursuivi, et le lecteur ne doute pas qu'il s'agit d'un jugement de valeur. Néanmoins, la nominalisation de « Nineteenth century poets are dreary » et celle de « they did not know... and they filled up... » (dans laquelle est enchâssée la nominale en WH- correspondant à « they wanted to say something »), liées par un groupe verbal indiquant une relation causale, contribuent à déguiser efficacement ce jugement de valeur, à lui donner l'apparence définitive d'une règle énoncée après ample vérification de l'expérience de lecture correspondante.

---

<sup>9</sup> Travaux regroupés par Jonathan Webster dans *The Language of Science* (voir bibliographie).

<sup>10</sup> « nominalizing [is] packaging a complex phenomenon into a single semiotic entity, by making it one element of clause structure » (Halliday [1988] 2004, 137).

On peut identifier de telles propositions, que Halliday qualifie de « favourite clause type » ([1988] 2004, 185) de l'anglais scientifique moderne, jusque dans les aphorismes de *BLAST*, avec des phrases telles que « The modern world is due almost entirely to Anglo-Saxon genius » (*BLAST* 1, « Manifesto II », p. 39). Bien sûr, l'intention est aussi parodique chez Lewis qu'elle était provocatrice chez Aldington : dans les deux cas, on brandit le stéréotype dans un but pragmatique plutôt que véritablement démonstratif. Mais d'autres textes, en dépit de leur appartenance au champ littéraire, sont des illustrations exemplaires de l'écriture décrite par Halliday, écriture qui nominalise des processus complexes dont l'un reçoit le statut de thème (*backgrounding*) et l'autre de rhème (*foregrounding* ou mise en avant de l'information nouvelle), et passe de thème en rhème en une progression logique clairement matérialisée.

Un exemple extrême est « The Crown », essai de D.H. Lawrence qui forme l'essentiel du contenu de sa revue *The Signature*. Dans ce texte, Lawrence cherche à démontrer que le grand désastre de la guerre est une nécessité naturelle, car l'espèce humaine, surévolue, a détruit l'équilibre cosmique entre les flux héraclitéens de création et de destruction. On s'acheminerait donc vers la fin de l'art – comme dans le texte d'Aldington précédemment cité (*The Egoist* du 1<sup>er</sup> septembre 1914, p. 326) – en même temps que vers la fin de l'espèce. C'est un texte difficile, délibérément obscur, qui exigerait de s'attarder longuement sur son hypotexte (la philosophie naturelle présocratique) et sur un contexte particulier tant en termes historiques (l'entrée en guerre) que biographiques (une phase dépressive et nihiliste de la vie de l'auteur). Pourtant, en dépit de cette idiosyncrasie et de l'immense charge métaphorique de chaque mot, le style se veut curieusement impersonnel, détaché, dur, et logique.

Dans les extraits suivants, les groupes correspondant à des phénomènes de nominalisation sont repérés par un soulignement, et par des caractères gras le lien logique associant entre eux ces processus nominalisés :

Love and power, light and darkness, these are the temporary conquest of the one infinite over the other. In love, the Christian love, the End asserts itself supreme: in power, in strength like the lion's, the Beginning re-establishes itself unique. But **when** the opposition (1) is complete on either side, **then** there is perfection (2). It is the perfect opposition of dark and light (3) that **brindles** the tiger with gold flame and dark flame. It is the surcharge of darkness (4) that **opens** the ravening mouth of the tiger, and **drives** his eyes **to** points of phosphorescence. It is the perfect balance of light and darkness (5) that **flickers** in the stepping of a deer. But it is the conquered darkness (6) that **flares and palpitates** in her eyes. [...]

The direct opposites of the Beginning and the End, by their very directness, **imply** their own supreme relation. And this supreme relation **is made absolute** in the clash and the foam of the meeting waves. (7) And the clash and the foam are the Crown, the Absolute (8). (Lawrence [1915] 1988, 258-9)

Le lien logique le plus représenté est celui d'identité, mais celui de cause à effet est aisément perceptible dans les hypallages verbales, que l'on peut retranscrire ainsi : « It is the perfect opposition [...] that **causes** gold flame and dark flame **to** brindle the tiger. It is the surcharge of darkness that **causes** the ravening mouth [...] **to** open, and **causes** his eyes **to** become points [...] It is the perfect balance [...] that **causes** a flickering impression [...]. But it is the conquered darkness that **causes** her eyes **to** flare [...]. Quant aux nominalisations, on peut dire que

(1) est la nominalisation de la phrase précédente,

(2) « perfection », version nominalisée du processus « dark and light oppose each other with the exact same force », illustre bien la formule selon laquelle, dans le style savant, « human experience [is reconstrued] [...] with processes and qualities made to look like things and the logical relation between processes made to look like the process itself » (Halliday [1988] 2004, 191) ; « perfection », comme les autres abstractions qui lui sont associées, a été extraite du vernaculaire pour être intégrée à une taxonomie spécialisée, propre à ce texte.

(3) correspond au retour à un état intermédiaire de nominalisation du même processus qu'en (2),

(4) est l'équivalent nominal de « in power the Beginning re-establishes itself unique »,

(5) est l'équivalent nominal de « the opposition is complete on either side »,

(6) nominalise de façon modulée « in love, the Christian love, the End asserts itself supreme »,

(7) cette phrase est proche de ce que Halliday appelle « the favourite clause type of scientific English ». Le verbe ne décrit pas une action, mais sert plutôt à matérialiser le lien d'effet à cause entre thème et rhème ; en position de thème, la nominalisation d'un processus complexe ; en position de rhème, un groupe prépositionnel, également dense et, par définition, nominal. Notons que, dans un style vernaculaire, « the clash and the foam of the meeting waves » serait rendu par « the waves meet, clash and foam » ; autre caractéristique de ce second membre de la proposition, la préposition « in », combinée à l'utilisation de l'article défini, a pour effet de cimenter la congruence (peu intuitive mais suggestive) de « the clash and the foam of the meeting waves ».

(8) « the Crown, the Absolute » vient « couronner » ce court paragraphe en nominalisant le processus décrit à la phrase précédente. À son tour, « the Absolute » pourra se trouver en position de thème, afin de permettre au discours de se densifier encore, et d'accéder à un degré toujours plus élevé de complexité.

On le voit, la nominalisation culmine ici dans l'allégorie : ce n'est pas seulement un processus qui est nominalisé, mais tout un réseau de processus, valeurs, et métaphores. « The Crown » peut donc bien être décrit comme un texte hybride, qui tient autant de la poésie en prose que de la pseudo-science.

« The Crown » a la réputation d'être illisible. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, ses démonstrations nous paraissent hasardeuses, comme autant de coupables raccourcis. Mais l'analyse grammaticale – que nous ne faisons ici qu'ébaucher – permet de comprendre que ce style bizarre est une manière de style savant, et que l'incongruité des phrases de Lawrence est en réalité une congruence « attique », une congruence fabriquée, cumulative et progressive destinée à permettre l'expansion infinie d'un système théorique. Il est, en revanche, beaucoup moins facile de mettre le doigt sur les motifs de cette hybridité stylistique. Est-ce un scientisme, comme le pense Bruce Clarke à la lecture de certaines autres œuvres de Lawrence (2001, 152) ? Ce n'est pas certain. Certains passages de « The Crown » sont des diatribes contre les fausses réussites de la science moderne, qui ne sont, d'après l'auteur, que des symptômes de notre dégénérescence. Si l'on a à l'esprit les extraits de *BLAST* les plus manifestement parodiques, il est donc possible de penser que l'intention de l'auteur de « The Crown », lorsqu'il adopte un style scientifique, est également parodique. Nous l'avons dit en introduction : Pound, Marden, T.S. Eliot, Woolf... se moquaient volontiers du discours public de la raison, qui dissimulait mal des sommets de rapacité et de violence cynique. Reste à démontrer si, dans les revues d'avant-garde, un texte peut être de style scientifique tout en étant une attaque contre la raison.

## Bibliographie

### Corpus

*BLAST* 1, juin 1915. « Long Live the Vortex! », 8.

----- « Manifesto », 11-28.

----- « Manifesto II », 30-43.

----- « Vortex. Pound. », 153-4.

*The Egoist* 1 : 11, 1er juin 1914.

----- 1 : 12, 15 juin 1914.

----- 1 : 16, 15 août 1914.

----- 1 : 17, 1er septembre 1914.

----- 1 : 18, 15 septembre 1914.

----- 2 : 5, 1er mai 1915.

*The Signature* 1, octobre 1915. D.H. Lawrence, « The Crown », reproduit dans *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays* (1925) 1988, Michael Herbert (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 258-9.

### Ouvrages cités

ANGENOT, Marc, 1982. *La Parole Pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot.

ARMSTRONG, Tim, 2003. «Technology: 'Multiplied Man'», in *A Concise Companion to Modernism*, David Bradshaw (dir.), Oxford, Blackwell Publishers.

CLARKE, Bruce, 2001. *Energy Forms. Allegory and Science in the Era of Classical Thermodynamics*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

DETTMAR, Kevin et Stephen Watt (dir.), 1996. *Marketing Modernisms : Self-promotion, Canonization, Rereading*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

GIERYN, Thomas F., 1983. «Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists», 781-795, *American Sociological Review* vol. 48 n°6.

HALLIDAY, M.A.K., (1988) 2004. « On the Language of Physical Science », 137-191, in *The Language of Science*, Jonathan Webster (dir.), Londres & New York, Continuum.

HOFFMAN, Frederick J., Charles Allen et Carolyn F. Ulrich, 1947. *The Little Magazine : A History and a Bibliography*, Princeton, Princeton University Press.

KUHN, Thomas, (1969) 1971. « Comment on the Relations of Science and Art », in *The Essential Tension : Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, The Chicago University Press.



- LEVENSON, Michael H., 1984. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MARCHAL, Hugues, 2006. « Péremption savante et intégration littéraire », 29-43, in *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Laurence Dahan-Gaida (dir.), Presses Universitaires de Franche-Comté.
- MORRISON, Mark, 2001. *The Public Face of Modernism : Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, Madison, University of Wisconsin Press.
- , 2008. « The Periodical Culture of the Occult Revival: Esoteric Wisdom, Modernity and Counter-Public Spheres », 1-22, *Journal of Modern Literature* vol. 31 n°2.
- RAINEY, Lawrence, 1998. *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*, New Haven, Yale University Press.
- SCHLANGER, Judith, (1971) 1995. *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan.
- SHERRY, Vincent, 2003. *The Great War and the Language of Modernism*, Oxford, Oxford University Press.
- VONDELING, Johanna E., 2000. « The Manifest Professional: Manifestos and Modernist Legitimation », 128-145, *College Literature* vol. 27 n°2.
- WHITWORTH, Michael, 1996. « Pièces d'Identité : T.S. Eliot, J.W.N. Sullivan and Poetic Impersonality », 149-70, *English Literature in Transition* n°39.
- WILLISON, Ian, Warwick Gould et Warren L. Chernaik (dir.), 1996. *Modernist Writers and the Marketplace*, New York, St. Martin's Press.